

Katalin KOVÁCS

La critique d'art, discours aux frontières de l'image et de la parole

Le 18^e siècle français a donné naissance à la critique d'art, forme particulière du discours de la prose qui est étroitement liée au domaine pictural. Le langage de la critique d'art se trouve aux frontières de l'image et de la parole : il doit garder certains termes et expressions relevant du discours pictural, tout en étant un texte littéraire ; et doit donc comporter essentiellement des caractéristiques du discours poétique.

Si, au cours de notre approche, nous prêtons attention à l'usage du terme de genre appliqué à la critique d'art, ce n'est point par hasard. Quoique les théories artistiques touchant aux questions de peinture remontent aux traités et aux biographies d'artistes de la Renaissance (ou encore plus loin, à l'Antiquité), la critique d'art proprement dite, à l'opposé des genres de la prose codifiés au 18^e siècle, ne possède aucun passé qui lui permettrait d'avoir des règles et des critères d'appréciation préétablis. Notre propos consiste à montrer les conditions indispensables pour la constitution de la critique d'art et à suivre son développement qui la mène à atteindre le rang d'un genre autonome à l'époque des Lumières.

Le cadre institutionnel : L'Académie. Les Salons.

Au temps de la naissance de la critique d'art, l'organisation de la vie artistique en France revient à l'institution fort centralisatrice de l'Académie royale de peinture et de sculpture. La fondation de cette institution répond à la demande des artistes voulant se différencier de la forme corporative (appelée Maîtrise) de la pratique des arts. L'aspiration des artistes, devenus de plus en plus conscients de leur supériorité sur les simples artisans, vise à l'obtention de leur indépendance par rapport au contrôle des corporations, et, corrélativement, à la reconnaissance du côté intellectuel de leur travail. L'artiste de la période classique, loin de négliger l'importance de la partie manuelle et mécanique de son art, met pourtant l'accent sur son investissement intellectuel.

La fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture suit l'exemple de l'Académie inaugurée par Richelieu pour les lettres. En effet, si le « modèle littéraire » transposé au domaine des beaux-arts est fortement présent au niveau institutionnel, il ne sera point surprenant de voir sa persistance dans les doctrines prônées par l'Académie.

Vers le milieu du 18^e siècle, l'Académie voit ses positions renforcées. Le fonctionnement intensif de l'institution académique se manifeste, avant tout, dans une pratique des conférences servant à une finalité pédagogique. C'est dans une semblable perspective que s'est constituée, sur l'initiative de Colbert, l'usage des Salons, exposition publique régulière des ouvrages des membres de l'Académie. Cet usage, négligé dans les premières décennies du 18^e siècle, n'est renouvelé qu'à partir de 1737, et devient bisannuel dès 1745.

On ne pourrait suffisamment souligner l'importance des Salons à l'époque des Lumières. Effectivement, le discours sur l'art présuppose l'intérêt accru du public pour la peinture. Tandis que les conférences de l'Académie ne peuvent atteindre qu'un public relativement restreint et homogène, constitué exclusivement d'« hommes de métier », d'académiciens, les expositions du Louvre sont à la portée de tous les amateurs, indépendamment de leur formation picturale. Ainsi, au 18^e siècle, l'art devient progressivement une préoccupation mondaine. Quant au droit d'exposer au Salon, l'Académie le réserve à ses membres, aux agréés.¹

L'institution des Salons, née dans le cadre du mécénat officiel, est destinée en premier lieu à glorifier le pouvoir royal et à justifier la situation dominante de l'Académie. Cependant, dans notre perspective, il importe de souligner sa fonction de cadre à la constitution d'un nouveau type de discours. Au Salon, collection organisée de toiles de peintres reconnus par le pouvoir, le contact direct du spectateur avec les tableaux devient possible. Ce fait est l'une des raisons évidentes pour la naissance de la critique picturale.

A l'époque de la Renaissance italienne tout comme à l'ère classique française, les ouvrages s'avisant à parler des beaux-arts appartenaient soit aux histoires de la peinture, aux biographies d'artistes, soit aux traités théoriques résumant les règles des arts. Toutefois, dans les deux cas, il s'agit de formes de discours ayant un passé littéraire et s'enracinant dans la tradition.

Les histoires de l'art passant en revue les maîtres anciens se présentaient le plus souvent sous la forme de « vie des peintres », type du discours pictural qui se compose, dans la plupart des cas, de biographies, d'histoires individuelles des peintres dont l'enchaînement constitue l'histoire de l'art. A titre d'exemple, nous ne citerons que deux noms éminents du 17^e siècle que nous jugeons primordiaux pour le développement du discours artistique en France : celui d'André Félibien, auteur des *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-1688), et celui de Roger de Piles, auteur d'un *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages et d'un Traité du peintre parfait* (1699). Les dix entretiens de Félibien peuvent

¹ Outre les expositions officielles et régulières, les œuvres d'art sont présentées, de temps en temps, dans des cabinets particuliers, mais c'est essentiellement aux Salons que revient le rôle d'inciter les hommes de lettres à écrire leurs « sentiments » à propos des tableaux.

être considérés comme un véritable traité de peinture en langue française.² En fait, il est impossible de classer cette œuvre à structure dialogique dans la catégorie d'un genre littéraire quelconque : elle est à la fois biographie, histoire, théorie de l'art et témoignage personnel, ce dernier trait étant particulièrement saisissable à propos de la biographie de Poussin. A l'opposé de la forme ouverte et fragmentée des entretiens, l'ouvrage bien structuré de Piles est beaucoup plus systématique ; en un mot, il est plus proche de l'idéal classique de l'écriture.

Quant au titre de l'écrit de Piles, il est frappant de voir que son *Abrégé* est suivi d'un *Traité du peintre parfait*.³ Apparemment, ce deuxième titre renvoie à notre deuxième groupe, celui des traités théoriques des arts plastiques.⁴ C'est dans la première moitié du 18^e siècle que les traités de peinture se multiplient en France. Pourtant, ces traités portent avant tout sur des questions purement théoriques, telles que le problème de la création et de l'imitation de la nature,⁵ relevant plutôt du domaine d'une esthétique générale et comparée que de celui d'une critique picturale proprement dite. Le traité peut-être le plus important de l'époque, le *Cours de peinture par principes* (1708), est également dû à Roger de Piles. Quoiqu'il ne soit pas le premier à écrire un traité pictural en français, il faut lui reconnaître le mérite d'aborder les problèmes picturaux sans effets littéraires. Avant lui, Charles-Alphonse Du Fresnoy a déjà composé son poème didactique *De Arte Graphica* (1668),⁶ mais ce texte en langue latine comporte une allusion nette aux exemples littéraires, à *De Arte Poetica* d'Horace d'une part, et à *L'Art poétique* de Boileau de l'autre. Bien entendu, le modèle littéraire impose ses propres règles à l'objet pictural, règles qui sont étrangères à ce dernier.

La volonté d'élever la peinture à la hauteur de la littérature semble préoccuper la plupart des théoriciens de l'art : les titres de leurs écrits en font visiblement témoignage (*La peinture parlante* d'Hilaire Pader, de 1653, ou *La peinture, poème* de Charles Perrault, de 1668). Pareillement aux peintres, les auteurs de traités sont d'avis que la peinture, pour acquérir le statut de l'art libéral, a besoin de s'intellectualiser, ou, en d'autres termes, d'adopter le modèle littéraire, caractère qui se manifeste essentiellement dans l'importance attribuée à l'expression des passions.

² A propos de Félibien, voir l'introduction de René DEMORIS in FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, rééd. critique, 2 vol., Paris, Société d'Édition « Les belles lettres », 1987.

³ Ce traité connaît une édition séparée (établie à partir de la réédition de l'œuvre de Piles en 1715) sous le titre d'*Idée du Peintre parfait*, publié récemment chez Gallimard, en 1993.

⁴ Semblablement aux biographies des peintres, les traités de peinture remontent à la Renaissance italienne, à l'œuvre réputée de Léonard de Vinci (*Trattato della pittura*), traduite en langue française par Fréart de Chambray (*Traité de la peinture*, 1651).

⁵ A cet endroit, il faut mentionner l'œuvre de l'abbé BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1764), tenue pour une somme esthétique de son époque.

⁶ Le traité latin de DU FRESNOY est traduit en français par Roger de Piles ; sa traduction ne se limite pas au texte original, mais contient également ses propres remarques au sujet.

Il n'est pas surprenant de voir s'imposer le même modèle littéraire avec la naissance de la critique d'art étant donné que les écrivains qui la cultivent appartiennent en majeure partie aux amateurs éclairés, aux hommes de lettres.

Après cette brève présentation des discours sur l'art précédant l'apparition de la critique picturale au sens étroit du terme, il est temps de revenir à notre propos initial, à savoir l'institution des Salons dont nous avons constaté qu'elle assurait un contact direct entre visiteurs et tableaux exposés. Ce contact immédiat, lié à un événement concret, se situe dans le présent : on parle au présent, à propos de tableaux présents. De cette manière, une multiplicité de dialogues se constitue : dialogue de l'observateur avec la toile, objet de son observation ; puis dialogues des spectateurs entre eux. Cependant, ces voix parlantes ne sont jamais isolées les unes des autres : elles parlent en même temps, se coupant quelquefois la parole, et les dialogues multipliés s'entrecroisent.

Les circonstances particulières des expositions aux Salons expliquent la spécificité de la critique d'art en tant que discours littéraire : loin d'entrer dans les limites étroites d'un genre ayant des règles héritées, elle se présente dès le début comme un discours dialogique et ouvert par excellence. Ainsi, elle se prête merveilleusement à des « détours » soit vers l'histoire de l'art, soit vers les traités de beaux-arts.

C'est sur ce point que la question délicate de la délimitation de l'esthétique et de la critique d'art pourrait être soulevée.⁷ Sous le terme d'esthétique, nous supposons une notion plus vaste, impliquant un certain esprit de système, et ayant rapport à toutes les branches de l'art, y compris les beaux-arts tout comme la musique et la littérature. La critique d'art naissante est plutôt liée à la pratique de la peinture, de la sculpture et de la gravure. Evidemment, on ne peut pas opérer une séparation trop nette entre théorie et pratique dans les ouvrages de la critique picturale étant donné que la plupart des critiques se disent également théoriciens. Il est significatif de relever ce double aspect dans l'écrit de La Font de Saint-Yenne, auquel nous reviendrons par la suite, ouvrage qui se propose d'offrir à la fois des « réflexions » et un « examen des principaux ouvrages exposés au Louvre ».

Une difficulté fort semblable concerne l'œuvre de Diderot salonnier lorsque l'on tente d'y séparer le « côté esthétique » du « côté critique d'art ». Dans cette optique, l'année 1765 est déterminante : *l'Essai sur la peinture* paraît être un effort de Diderot pour donner une allure systématique à ses pensées esthétiques. Cet essai est, en effet, la suite de son *Salon de 1765* où Diderot, ayant acquis une certaine connaissance sur les questions de la technique picturale, met au clair des principes dominants de sa critique d'art.

⁷ L'emploi du mot « esthétique » ne s'impose qu'après 1750, année de la parution, en langue latine, de l'ouvrage du théoricien allemand Baumgarten *Aesthetica*. Avant cette date, les Œuvres traitant des arts avaient comme titre « poétiques », « essais sur le Beau » ou « traités du Beau ». Pourtant, même après 1750, les théoriciens français résistent longtemps à l'emploi du terme d'esthétique. Voir Jacques CHOUILLET, *L'esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974, p. 5.

On peut donc appeler, et avec raison, la critique d'art le lieu privilégié du discours artistique qui rassemble et intègre en elle tous les types de discours qui l'ont précédée. Elle est une sorte d'amalgame de styles et, par là, peut engendrer des textes à plusieurs voix. Les propos de Diderot par lesquels il introduit son *Salon de 1763* le prouvent :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet.⁸

Afin d'illustrer notre propos, nous avons choisi l'exemple de Diderot qui, non seulement ne se contente pas de se fixer dans un style unique, mais souhaiterait inventer une multiplicité infinie des voix, correspondant à l'individualité de chaque peintre. Ce mélange de styles et de genres poursuit toute l'activité de salonnier de Diderot.

Le terme « salonnier » mérite que l'on y accorde une importance particulière. Vers le milieu du 18^e siècle, qui pouvait devenir salonnier ? En ce qui concerne l'appartenance des critiques à un groupe social, ils font partie presque tous de la classe des intellectuels, classe encore en voie de constitution, qui essaie de se définir par rapport aux ordres sociaux existants et strictement hiérarchisés. Toutefois, la catégorie des intellectuels est loin d'être homogène : elle comprend les artistes aussi bien que ceux qui s'avisent à parler, à écrire sur les artistes. Ces derniers s'appellent connaisseurs, terme qui passe progressivement du domaine des lettres à celui des beaux-arts.

Quelles sont les qualités indispensables pour un « parfait connaisseur » à l'ère des Lumières, pour celui qui s'autorise à qualifier par écrit les œuvres d'art ? Et, en approfondissant notre réflexion, existe-t-il une différence entre le connaisseur et l'amateur de l'art, ou bien ces deux termes renvoient-ils à peu près à la même classe d'individus ? Bien que l'usage de la société du 18^e siècle confonde souvent ces deux termes, le *Dictionnaire* de Watelet et de Lévesque tient à leur distinction : *Le titre d'Amateur est une distinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'associent, non en qualité d'Artistes, mais comme attachés aux Arts par leur goût ou par leurs connoissances.*⁹ Dans le cas idéal, le terme de connaisseur s'applique à celui qui connaît la théorie de la peinture aussi bien que sa pratique, conformément aux exigences académiques. Pour qu'il puisse énoncer des jugements à propos des qualités techniques des tableaux, il devrait, selon toute vraisemblance, maîtriser la pratique de la peinture. Ou, du

⁸ DIDEROT, *Essais sur la peinture ; Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 181.

⁹ C.-H. WATELET et P. C. LEVESQUE, *Dictionnaire des arts de la peinture, sculpture et gravure* (Paris, 1792), tome I, Genève, Minkoff Reprints, 1972, p. 57.

moins, c'est le reproche majeur que les artistes adressent aux hommes de lettres. En bref, leur question pourrait être résumée de la manière suivante : est-il nécessaire d'être soi-même artiste pour pouvoir juger des œuvres d'art ?

Sur ce point, on peut relever une différence sensible entre l'opinion des artistes et celle des littéraires. A l'encontre de la conviction des artistes selon laquelle le critique de leurs ouvrages devrait être peintre lui-même, les hommes de lettres se revendiquent, eux aussi, le droit de parler des peintures. C'est l'œuvre de La Font de Saint-Yenne qui, en 1747, ouvre la querelle touchant au statut de la critique d'art. L'auteur y compare la toile à un livre, à une pièce de théâtre, et cette comparaison le mène à accorder à tout le monde le droit de la critiquer : *Un Tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement.*¹⁰

Puisque l'amateur éclairé en tant que spectateur désintéressé possède un goût naturel, il est capable de juger suivant son sentiment, sans s'attacher servilement aux règles ; voire, il pourrait aider le peintre dans la partie intellectuelle de son art, notamment dans le choix des sujets dont dépend, selon La Font de Saint-Yenne, la fortune du tableau. La critique plus tardive de Diderot va encore plus loin. Diderot, s'appuyant sur l'opinion de ses amis peintres, se conçoit comme donneur de sujets de peinture :

*Chardin, Lagrenée, Greuze et d'autres m'ont assuré, et les artistes ne flattent point les littérateurs, que j'étais presque le seul d'entre ceux-ci dont les images pouvaient passer sur la toile, presque comme elles étaient ordonnées dans ma tête.*¹¹

Si l'amateur peut exercer une influence positive sur la création de l'artiste, sa réaction peut également avoir un effet néfaste sur la peinture. Le critique Jacques Lacombe, dans son ouvrage *Le Salon* (datant de 1753), donne une description fort ironique de l'amateur maniaque et ridicule qui, sa loupe à la main, ne fait que grossir les manquements des toiles. Par ce geste, Lacombe prétend prendre ses distances par rapport à une image stéréotypée et quelque peu outrée de l'amateur. Néanmoins, d'autres critiques dont Marc-Antoine Laugier qui rend compte du même Salon de 1753, s'identifient ouvertement au groupe des amateurs comme le montre le titre de l'écrit de Laugier *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. Le Marquis de V****. Il nous semble que c'est grâce à l'expression « critique » qu'il serait possible de rapprocher les attitudes différentes des amateurs à l'égard des peintures : leur jugement porté sur l'œuvre d'art pourrait s'appeler, en d'autres termes, analyse, examen ou appréciation, mais aussi attaque, blâme ou censure.

¹⁰ LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (Réimpression de l'édition de La Haye, 1747), p. 2.

¹¹ DIDEROT, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 152.

Progressivement, il se constitue une fraction d'observateurs qui, en formulant par écrit leurs sentiments, se distancie du commun du public. Les critiques le savent bien, ainsi Diderot qui commente la *Cuisine italienne* d'Hubert Robert, dans le *Salon de 1767* : *Ce morceau n'est pas fait pour arrêter le commun des spectateurs. Il faut à l'œil vulgaire quelque chose de plus fort et de plus ressenti. Ceci n'arrête que l'homme sensible au vrai talent (...)*.¹²

Le critique, ayant pris conscience de sa fonction d'orienter le goût du public, ne se contente plus désormais du simple rôle de spectateur. En tant qu'« homme sensible », il veut juger les peintures, et par là, se définir comme le porte-parole du public.

La naissance de la critique d'art. Les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne.

Parler de la naissance d'un événement, ou dans notre cas, d'un discours littéraire spécifique impliquerait de le situer dans le temps. Quant à la période qui nous intéresse - l'ère des Lumières - elle n'est pas tellement liée à des dates précises, mais plutôt aux personnages éminents de la critique picturale. Si l'on s'efforce tout de même de marquer par des dates le commencement et la fin de la période en question, nous pourrions désigner l'année de 1747 comme un seuil principal. Jusqu'à cette date, on ne peut pas parler de critique d'art proprement dite. Certes, il existe des jugements particuliers sur certains tableaux qui apparaissent dans des gazettes, des catalogues, des biographies. Néanmoins, l'année 1747 est la date de publication de l'œuvre de La Font de Saint-Yenne, intitulée *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, tenue pour le premier véritable essai de critique d'art. Il est beaucoup plus difficile de situer la fin de l'époque que nous examinons étant donné que la critique d'art, liée aux expositions du Salon, persiste tout au long du 19^e siècle. Si nous interrompons notre examen en 1781, date de la rédaction du dernier *Salon* de Diderot, ce choix a des raisons purement pratiques.

Les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne vont déterminer la direction du développement du discours qu'elles ont inauguré, et servir de modèle aux critiques d'art. La Font de Saint-Yenne, tout comme une partie non négligeable de ses successeurs, appartient aux hommes de lettres. Ainsi, il n'est point étonnant de voir qu'il s'approche du discours pictural du point de vue littéraire, ce qui le conduit à chercher des analogies entre la peinture et la littérature. Le salonnier aborde les genres, selon la tendance générale, en partant de leur sujet. Dans le cas du genre élevé, de la peinture d'histoire,¹³ il s'agit de textes préexistants et enracinés dans la tradition littéraire. Si parmi les qualités nécessaires

¹² *Ibid.*, pp. 356-357.

¹³ Selon la hiérarchie des genres picturaux, reposant sur le principe de la hiérarchie des sujets, en vigueur tout au long du 18^e siècle, seul le genre de peinture d'histoire appartient à la catégorie noble. Lui sont subordonnés les autres genres (la peinture de genre, le portrait, le paysage et la nature morte), qualifiés d'emblée de mineurs.

au critique d'art, celles d'une formation littéraire solide et d'un goût exquis pour l'image tiennent une place importante, le critique ne cesse de répéter son exigence majeure envers les peintres d'histoire : la connaissance des textes littéraires. Faute de cette connaissance, le peintre peut facilement blesser la règle de « costume », c'est-à-dire, commettre des inconvenances à la vérité historique du sujet et tomber, par exemple, dans le défaut des attributs.

Il nous faut préciser que de l'ensemble très riche des idées directrices des *Réflexions*, nous n'avons retenu que celles qui nous semblaient être primordiales pour le développement de la critique d'art. Ces réflexions se retrouvent, même avec un contenu légèrement modifié, dans les écrits des successeurs de La Font de Saint-Yenne, en particulier chez Diderot.

La critique d'art - un genre littéraire ? Les Salons de Diderot.

De nos jours, il est généralement admis de désigner par le terme de critique d'art un genre littéraire indépendant. Si, dans notre travail, nous avons soigneusement évité d'user de ce terme et nous lui avons préféré des formes concurrentes telles que « discours sur l'art » ou bien « critique picturale », notre démarche n'était pas gratuite : nous nous allions à la conviction répandue qui voit en La Font de Saint-Yenne l'inventeur des *Salons*, mais qui ne parle de critique d'art en tant que forme littéraire indépendante qu'après l'avènement de Diderot.

Si le mérite de faire sortir la critique d'art du cercle restreint des connaisseurs revient à La Font de Saint-Yenne, celui de la transformer en genre littéraire autonome est incontestablement dû à Diderot, notamment, comme le remarque J. Chouillet, à son *Salon de 1763*¹⁴ où Diderot fait un usage fort original du discours sur l'art. Bien évidemment, Diderot n'est pas le premier ni le seul parmi les hommes de lettres de son époque à prêter sa plume aux questions des beaux-arts. Pourtant, jusque là, la critique picturale existait sous la forme de traités souvent anonymes d'amateurs. C'est de leur discours polémique que, petit à petit, un nouveau modèle d'expression littéraire apparaît et permet à la critique d'art d'accéder au statut de genre littéraire.

Au temps de Diderot, il existe plusieurs formes de critique picturale.¹⁵ Alors que les auteurs de gazettes et de journaux imprimés (comme *L'Observateur littéraire*) respectent les autorités et ne s'écartent pas des doctrines de l'Académie, ceux de revues manuscrites (*Les Mémoires secrets* ou la *Correspondance littéraire*) ont une liberté plus considérable d'énoncer leur opinion. Diderot, collaborateur de la *Correspondance littéraire* - revue

¹⁴ Voir Jacques CHOUILLET, *La formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 591.

¹⁵ Else Marie BUKDAHL, « Diderot, son indépendance par rapport aux Salonniers de son temps » in *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e période, tome CII, 125^e année, juillet-août 1983, p. 11-20.

manuscrite de Grimm - appartient au deuxième groupe, fait qui explique qu'il ne doit craindre ni le public ni la censure. De cette situation particulière, il découle un autre avantage dont Diderot semble user en abondance : il se plaît à faire siens les jugements des autres critiques sans mentionner leurs noms. Nous ne croyons pourtant pas que dans le cas de Diderot, il s'agisse d'un simple plagiat (qu'il condamne d'ailleurs) étant donné que Diderot entend intégrer les opinions empruntées à ses propres idées.¹⁶

Pour ce qui en est de la forme des *Salons* de Diderot, ils se présentent tous comme des lettres adressées à Grimm. Cette forme privilégiée des comptes rendus n'est pas l'invention de Diderot parce qu'avant lui, de nombreux « jugements » ou « sentiments » sur les Salons ont déjà paru sous forme épistolaire.¹⁷ Cette forme spontanée et impressionniste, proche de la langue parlée, convient tout à fait à l'esprit polémique de Diderot qui, tout au long des *Salons*, traite son ami Grimm comme un interlocuteur présent à ses réflexions. En effet, ce n'est pas au seul Grimm à qui Diderot s'adresse. Tour à tour, il interpelle des artistes, ses spectateurs supposés et même les personnages imaginaires qu'il met en scène dans ses descriptions. Puisque la critique de Diderot s'appuie sur sa propre expérience vécue à la vue des tableaux, il n'est pas surprenant de voir que ses commentaires mettent en évidence avant tout le point de vue du spectateur.

Quant à « l'initiation artistique » de Diderot,¹⁸ bien qu'il se lance relativement tard dans le « métier de salonnier »,¹⁹ il ressent un fort intérêt pour le nouveau devoir que lui propose Grimm, et ne compose ses comptes rendus point par routine mais par passion pour les arts plastiques :

*Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami que je les dois. (...) C'est la tâche que vous m'avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile et qui m'a fait tourner autour du marbre. J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets, je m'en suis laissé pénétrer.*²⁰

L'introduction du *Salon de 1765*, adressée à Grimm, fait allusion aux « notions réfléchies » que Diderot a acquises des beaux-arts. En fait, notre critique doit ces notions à une longue période d'éducation qui commence bien avant 1759, date de la rédaction de son premier *Salon*.

¹⁶ Pour ne citer qu'un exemple, nous faisons allusion à la ressemblance évidente de certains passages du *Traité de peinture* de Michel-François DANDRE-BARDON (1765) et du *Salon de 1765* de Diderot.

¹⁷ Nous ne citons que deux ouvrages de critique d'art qui, dans leurs titres, se réfèrent explicitement à la forme épistolaire : celui de l'abbé LE BLANC *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l'année 1747* et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, s.l., 1747 et celui de Charles-Joseph MATHON DE LA COUR, *Lettre à Madame *** sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le Salon du Louvre cette année*, s.l., 1763.

¹⁸ Jacques PROUST, « L'initiation artistique de Diderot » in *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1960, tome 55, p. 225-232.

¹⁹ Diderot a quarante-six ans quand il compose son premier *Salon*, celui de 1759.

²⁰ DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 21.

C'est au cours des années 1747-1751 que Diderot acquiert une connaissance vaste des théories s'occupant des questions de beaux-arts. L'intérêt de Diderot pour les questions d'art se manifeste déjà dans son article « Beau » pour l'*Encyclopédie* (1750), mais là, Diderot reste à un niveau d'esthétique générale. La *Lettre sur les sourds et muets* (1751) vise à aborder des problèmes plus spécifiques, notamment l'examen de la devise traditionnelle « ut pictura poesis » qui mène Diderot à montrer le risque encouru par la confusion des domaines pictural et poétique.

Compte tenu de ces faits, le *Salon de 1759* devrait être considéré moins comme un point de départ que comme l'aboutissement d'une longue période d'initiation. Pourtant, on ne peut pas oublier que c'est le premier ouvrage de Diderot relevant du domaine propre à la critique d'art, ce qui explique ses maladresses de style. Il en résulte un effet étrange : Diderot, dans ses premiers *Salons*, tout en s'efforçant de prouver sa connaissance en arts plastiques, fait l'éloge de la technique picturale aux dépens des procédés littéraires. Cependant, à défaut d'une connaissance parfaite du vocabulaire technique, il est obligé de juger les tableaux selon des critères littéraires. A la vérité, Diderot est profondément convaincu de l'importance du langage technique, nécessaire à tout critique afin qu'il puisse juger la peinture en « vrai connaisseur ». Nous pensons que c'est le trait majeur séparant Diderot des salonniers de son époque. Quoique leurs critères d'appréciation ne soient pas trop éloignés, Diderot n'a pas honte de confesser ses ignorances en matière picturale et tient davantage qu'eux à la connaissance des termes d'art.

Parmi ses *Salons*, celui de 1763 est peut-être le plus technique. Or, outre ses lectures, Diderot a également bien profité des « leçons » des peintres : lors de ses visites au Salon de 1763, il s'est fait conduire par Chardin, tapissier du Salon depuis 1761.²¹ A côté de Chardin, ses trois « conseillers artistiques » les plus importants représentent tous des genres différents.²² Seul le peintre Vien pratique le genre d'histoire, les trois autres appartiennent aux genres dits mineurs : Vernet aux paysagistes, Chardin aux maîtres de la nature morte, et Cochin aux graveurs. Ce qui pourrait cependant lier les quatre noms, c'est leur talent exceptionnel, chacun dans son propre genre. S'il est donc possible d'attribuer la « grandeur » du peintre à la qualité de l'exécution de son œuvre, cela signifierait que le sujet du tableau importerait de moins en moins aux yeux de Diderot. Pouvons-nous cette hypothèse plus loin, rapportée non seulement à certains artistes, mais aussi à l'échelle des genres. La hiérarchie des sujets céderait-elle la place à la hiérarchie des talents ou, autrement dit, au travail de l'artisan ? Quel est le rapport entre les deux parties de la peinture, de l'idée et de l'exécution ? Serait-il pertinent de concevoir leur opposition comme la transposition de celle de l'artiste et de l'artisan, rapportée à l'intérieur de l'art ?

La conception esthétique du 18^e siècle est marquée par la dichotomie artificielle en poésie tout comme en peinture entre le fond et la forme, ou, en d'autres termes, entre

²¹ Le rôle du tapissier était d'ordonner la disposition des tableaux lors de l'exposition du Salon.

²² Christian MICHEL, « Diderot et la gravure » in *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, p. 484-488.

l'idée et l'exécution. Diderot désigne les deux parties inséparables de l'art pictural par « partie idéale » et « partie technique ». Au lieu d'accorder la prééminence de l'un des termes sur l'autre, nous trouvons plus convenable de parler de leur liaison inséparable, les deux ayant une importance égale pour l'œuvre d'art réussie.

Dans le *Salon de 1765*, Diderot opte pour le choix de sujets intéressants en eux-mêmes, donc pour la « partie spirituelle » de l'art. Il ne dénie tout de même pas l'existence de valeurs propres aux sujets humbles dont le peintre habile peut faire des compositions admirables. Tel est le cas de Chardin dont Diderot ne cesse de louer le « sublime du technique » :

*Point de milieu : ou des idées intéressantes, un sujet original, ou un faire étonnant. Le mieux serait de réunir les deux, et la pensée piquante et l'exécution heureuse. Si le sublime du technique n'y était pas, l'idéal de Chardin serait misérable.*²³

Evidemment, le cas idéal serait le choix du sujet intéressant associé au « faire » excellent, faute duquel le peintre de la nature inanimée n'a qu'un seul moyen de réparer son « mauvais » choix : l'exécution parfaite.²⁴ L'exemple de Chardin montre bien que le mérite d'un « faire exceptionnel » est la seule façon par laquelle le sujet insignifiant du tableau devient tout de même digne de notre intérêt.

Diderot et les autres critiques s'accordent parfaitement sur le but principal de l'artiste. A leur avis, toute toile est peinte pour toucher le spectateur. Leur opinion fait écho à la théorie de La Font de Saint-Yenne qui tient le sentiment pour la base du goût.²⁵ Pourtant, des deux « parties » de la peinture, seule la « partie idéale » peut être jugée en fonction du sentiment qui est à tous les hommes parce que les beautés du « faire » ne touchent que le connaisseur :

*La beauté de l'idéal frappe tous les hommes, la beauté du faire n'arrête que le connaisseur. Si elle fait rêver, c'est sur l'art et l'artiste, et non sur la chose. (...) Il y a entre le mérite du faire et le mérite de l'idéal, la différence de ce qui attache les yeux et de ce qui attache l'âme.*²⁶

²³ DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 111.

²⁴ Nous pensons que l'idée d'une peinture ayant le seul mérite de l'exécution, semblablement à l'art abstrait, est tout à fait étrangère à Diderot.

²⁵ (...) & c'est ce sentiment qui est la base du goût, j'entens de ce goût ferme & invariable du vrai beau, qui ne s'acquiert presque jamais, dès qu'il n'est pas le don d'une heureuse naissance. LA FONT DE SAINT-YENNE, *Op. cit.*, p. 3.

²⁶ A propos du *Port de Rome* d'Hubert Robert, in DIDEROT, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 349. Son jugement porté sur *La Tête de Pompée présentée à Caesar*, tableau d'histoire de Lagrenée, dans le même *Salon de 1767*, exprime une idée semblable : Il y a certainement des beautés dans ce morceau, mais de technique, et par conséquent peu faites pour être senties ; au lieu que les défauts sont frappants., p. 146.

En tant que littérateur, le jugement de Diderot peut concerner en premier lieu le sujet du tableau. Puisque Diderot condamne les amateurs qui se servent du langage de fausse technicité afin de donner l'illusion de la connaissance de ces termes, il fait toujours attention à l'usage des mots. Il lui arrive souvent d'en modifier le contenu comme dans le cas du terme « faire » qui était, jusque là, le synonyme de talent. Comme nous l'avons vu, Diderot l'utilise dans le sens de la technique propre à chaque artiste.

C'est en fait après 1765 que Diderot, croyant son éducation technique achevée, tourne sa critique d'art vers la littérature. Ses *Salons* les plus riches, ceux de 1765 et de 1767 naissent à cette époque. On peut donc affirmer, et avec raison, que par ce changement progressif de style, Diderot découvre et accepte la fonction littéraire de la critique d'art. Il considère dorénavant le tableau comme un prétexte à partir duquel il est possible de créer, de recréer des histoires. De cette façon, il conçoit la peinture quasiment comme un texte narratif, récit implicite destiné au spectateur, ou comme une scène théâtrale. La critique d'art, par l'élargissement du domaine pictural, est plus qu'une sorte de catalogue ou de simple description : elle s'approche de la création poétique, et devient digne de l'appellation « genre littéraire ».

En guise de conclusion, il nous semble essentiel de reposer une dernière fois, et, de manière explicite, la question qui constituait le noyau crucial de notre réflexion. Est-il légitime d'assigner à la critique d'art au 18^e siècle le statut d'un genre littéraire autonome?

Nous insisterons avant tout sur le rôle de La Font de Saint-Yenne, initiateur de la critique des Salons. Bien que ce soit son ouvrage qui inaugure une nouvelle forme de discours littéraire en France, c'est grâce aux innovations stylistiques abondantes des *Salons* de Diderot que la critique d'art atteint une valeur littéraire. Le mérite d'avoir fait ce pas décisif revient donc sans doute à Diderot : non pas tellement à l'originalité de ses jugements, mais à l'usage novateur qu'il fait du langage artistique de son temps. Diderot adopte le discours critique déjà subsistant, et le transforme par sa critique personnelle. Ainsi c'est à partir de l'avènement de Diderot, et, plus précisément, de son *Salon de 1763*, qu'on peut attribuer à la critique d'art un statut égal aux genres enracinés dans la tradition littéraire.